



Sobre algunos aspectos del silencio en cuatro comedias palatinas de Tirso de Molina

Florence Béziart. Université de Toulouse

43

El tema del silencio, tan intensamente estudiado para las literaturas occidentales de los siglos XIX y XX, parece más bien desatendido por la crítica cuando se trata de las producciones literarias de las épocas anteriores¹. Por lo que al teatro clásico se refiere, la aproximación a dicho tema se hace de modo esporádico y, al parecer, exclusivamente a través de los textos trágicos². Resulta pues que el estudio del silencio en el drama cómico español del siglo XVII es un campo de investigación casi sin explorar hasta ahora. Por eso, nos proponemos enfocar aquí, dentro del marco muy limitado de este artículo, algunos aspectos del silencio en cuatro comedias –cómicas– tirsianas. Se trata así de exponer los primeros resultados de nuestra investigación dedicada al silencio en el teatro de Tirso de Molina.

A fin de evitar una dispersión demasiado grande, importaba delimitar el objeto de nuestro estudio dentro de un grupo de obras relativamente homogéneas, lo que impuso de inmediato la noción de género. Así escogimos cuatro obras cómicas de problemática análoga y que pueden reunirse, según recientes clasificaciones, bajo la categoría de *comedias palatinas*, escritas todas, por más señas,

¹ Sólo podemos citar algunos trabajos sobre el silencio en la poesía medieval, en la obra de Dante o en la de Cervantes.

² Existen en efecto unos artículos puntuales acerca de las tragedias de Shakespeare, Corneille, Racine y Calderón.

entre 1611 y 1615: *El castigo del penséque*, *Quien calla, otorga*, *El celoso prudente* y *El vergonzoso en palacio*³.

Resumamos brevemente esas cuatro comedias. *El castigo del penséque* y *Quien calla, otorga* forman un díptico en que se escenifican las aventuras amorosas de don Rodrigo Girón, en Flandes primero, con la condesa Diana de Oberisel, y luego en Italia, con la marquesa Aurora. En la primera parte, se nos muestra el fracaso amoroso del protagonista, mientras que la segunda desemboca en su matrimonio con Aurora.

El enredo del *Celoso prudente* se desarrolla en Praga. El príncipe Sigismundo, hijo del rey de Bohemia, se ha enamorado de Lisena, hija de un hidalgo, mientras que debe desposarse con Leonora, princesa de Hungría. Mientras tanto, de esta última se enamora el infante Alberto, hermano de Sigismundo. Asistimos pues, a lo largo de la comedia, a los temores y a las estratagemas de los jóvenes protagonistas que acaban por llevar a cabo sus voluntades, a pesar de su padre y rey.

Por fin, en *El vergonzoso en palacio*, el itinerario de Mireno constituye el eje central del enredo. El sentimiento de su noble estirpe impele a Mireno, aunque pastor sencillo, a dejar el campo y a buscar fortuna en Avero: sale con el afán de mostrar su denuedo en la guerra; será finalmente en palacio, en el plano amoroso, donde Madalena, hija del duque, probará el valor del mozo. La comedia se acaba con el descubrimiento del verdadero origen de Mireno, de hecho hijo de don Pedro de Portugal, duque de Coimbra, y con su matrimonio con Madalena.

Aunque aparece el tema del casamiento desigual en cada una de esas cuatro comedias, no provoca nunca una situación trágica sin salida: el marco geográfico exótico y ficticio –muy lejos de la realidad madrileña– impide que el drama se convierta en tragedia, lo que Tirso intensifica al no plantear nunca el problema social como finalidad de su obra. De hecho, lo que prevalece en esas cuatro comedias palatinas es el tema del amor, el cual, vinculado al contexto singular de la desigualdad, constituye una de las características del género. Así, con ese tema común, es decir a través de la relación amorosa, podemos destacar ya un campo

³ Para esta última comedia, utilizamos la edición de Francisco Ayala (*El vergonzoso en palacio*, Clásicos Castalia, Madrid, 1989), y para las otras tres obras, la de Blanca de los Ríos, *Obras dramáticas completas*, Aguilar, Madrid, 1969 (3ª ed.), t. I, pp. 663-722; 1219-1279 y 1399-1456.

Según Blanca de los Ríos, *El castigo del penséque* fue escrito en 1613 o 1614. La segunda parte de esta comedia, *Quien calla, otorga*, fue compuesta aproximadamente un año más tarde, hacia 1615. Los dos dramas fueron impresos por Francisco de Lyra, en Sevilla, en 1627, entre las *Doce Comedias del Maestro Tirso de Molina, Primera parte*. En cuanto al *Celoso prudente*, lo fecha Blanca en 1615, porque Cervantes alude a esa comedia en el capítulo 43 de la segunda parte del *Quijote* (véase Blanca de los Ríos, *ed. cit.*, pp. 126 y 1219-1220). Dichas comedias pertenecen pues al *ciclo aragonés*, es decir al supuesto período de exilio de Tirso en Aragón, en el monasterio de Estercuel. *El celoso prudente*, así como *El vergonzoso en palacio* –escrito en 1611 o 1612 y retocado en 1621 según Blanca–, se publicaron por primera vez en *Los cigarrales de Toledo*, en 1624.

privilegiado en el que se va a desarrollar un primer tipo de silencio. Pero, más allá de este tópico, existen otras esferas propicias a la presencia y desarrollo del silencio. En un plano político primero: frente a un rey, frente a los instrumentos del poder, los personajes van desplegando, a lo largo del enredo, diversas estrategias de silencio. En el mundo social y familiar luego: ya ante la sociedad dramática constituida por la población de una ciudad, ya ante un padre o un hermano (hermana) mayor, se usan varias formas de silencio. Por fin, y más allá de la misma relación amorosa, será en el campo personal, o sea dentro de la relación del ser consigo mismo, con su propia conciencia, donde los personajes podrán manifestar ciertos silencios, imponiéndoselos a sí mismos, por una especie de autocensura o sanción-reprobación de sus propias declaraciones. Para más claridad, examinaremos una tras otra cada categoría, empezando por la esfera política y prosiguiendo lógicamente con el mundo social y familiar, luego con la relación amorosa, y terminando por el campo personal.

Silencio y poder se vinculan de dos modos contradictorios: o bien se asimilan uno a otro, y el silencio sirve entonces para asentar el poder político; o bien se oponen, y frente a ese poder el silencio constituye un escape.

En el primer caso, figura el secreto político y la tradición del maquiavelismo, según el que el silencio ilustra la cordura de un soberano⁴. Hallamos precisamente este tipo en *El celoso prudente*. En el primer acto, el noble Fisberto encuentra a sus dos hijas, Lisena y Diana, en el jardín, mientras acaba de columbrar a un hombre huyendo. Después de un interrogatorio riguroso y descubiertos indicios condenatorios —el retrato y el billete del príncipe Sigismundo— Diana engaña a su padre declarando que de ella se enamoró Sigismundo. El viejo, como leal vasallo, lo relata todo al rey y le insta a que guarde el secreto:

y si tomas mi consejo,
no con alborotos hagas
agravio al sabio silencio;
que yo casaré a Diana.

Lo que el rey acepta inmediatamente:

Tomar quiero tu consejo,
sin que, cual dices, enojos
publiquen lo que es secreto
(*El celoso prudente*, A. I, esc. 8, p. 1244 b).

⁴ Para más informaciones, remitimos al artículo de Pilar Pedraza, "El silencio del príncipe", publicado en la revista *Goya*, 187-188 (1985), pp. 37-46.

Por supuesto, lo que prevalece aquí es la voluntad del padre de no publicar un acontecimiento que pueda poner en tela de juicio el honor de su hija mayor, es decir su propio honor. Pero en la medida en que el mismo soberano tiene que guardar el secreto con el fin de mostrar su aptitud para el buen gobierno, y en la medida en que acepta el cuerdo consejo y la estrategia del anciano, podemos destacar en la decisión del rey una manifestación de un tipo de silencio inherente al ejercicio del poder político.

Sin embargo, en nuestras cuatro comedias palatinas, las más de las veces, se utiliza el silencio en contra del poder real, y no en favor suyo, bien para oponerse a ella, o bien para intentar librarse de ella. Al principio del tercer acto del *Vergonzoso en palacio*, Tirso nos enteramos de la verdadera identidad de Lauro, el padre de Mireno: es don Pedro de Portugal, duque de Coimbra. Desde hace veinte años, se esconde bajo la apariencia de un pastor, a fin de substraerse a la venganza de un monarca que le toma por un traidor a consecuencia de una conspiración política. Ahora bien, antes del tercer acto, no ha revelado nunca el misterio; siempre ha callado ante las preguntas apremiantes de Mireno. Y cuando al fin relata sus desgracias, no habla para publicar sus desdichas, ni siquiera para sacar a luz la verdad delante de un hombre poderoso sino para aliviar a un compañero desesperado confesándole su propio dolor. Sólo al final de la comedia, cuando asista a la proclamación de su rehabilitación, podrá Lauro liberar su palabra, hasta entonces encarcelada⁵. Frente a un poder político hostil, Lauro ha conservado un silencio prudente: no se ha opuesto violentamente a la injusticia del rey; así se mantiene en vida, y espera que la Fortuna —o mejor dicho, al referirse a una comedia tirsiana, la Providencia— le restituya su bien⁶. En este sentido, el silencio constituye una forma de prudencia ante todo poder.

En *El celoso prudente*, hallamos otro ejemplo de este silencio político. Una vez más se manifiesta en contra de un rey, pero ahora de un modo algo diferente, es decir bajo la forma de la omisión y de la disimulación. Al principio de la

⁵ Trabajos:

si me habéis tenido mudo,
ya es tiempo de hablar. ¿Qué aguardo?

(*El vergonzoso en palacio*, A. III, vv. 1470-1472)

⁶ A este propósito, Serge Maurel nos ofrece un comentario diferente, ya que se sitúa al nivel del dramaturgo: Tirso calla el origen de Mireno, pero son secretos “qu’un sort contraire a rendus nécessaires et dont on pourrait penser qu’ils deviendront providentiels pour l’heureux dénouement d’aventures inextricables [...], [des] secrets de Polichinelle [qui] nous sont découverts avant même que l’auteur n’en ait besoin pour dénouer son intrigue”. Mireno se siente “obscurément promis à un glorieux destin”. El enredo va a justificar aquella ambición, haciendo del personaje lo que es verdaderamente, aunque él mismo lo ignore. Resulta que el público está unido con el autor a través de la complicidad de un secreto compartido. (Véase *L’univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1971, pp. 393-397).

comedia, los jóvenes protagonistas ocultan el amor de Sigismundo y Lisena, dejando creer que el billete del príncipe se dirigía a Diana. Esta *omisión* voluntaria en lo que se relata a Fisberto –en cuanto confesión incompleta y fragmentaria, es una forma de silencio– le permitirá a Lisena, a partir de la escena 9 del tercer acto, hacerse pasar por Leonora, sin que pueda el rey de Bohemia sospechar el artificio. En la medida en que Lisena pasa por alto voluntariamente su verdadera identidad, disimulándola, su estratagema es también una forma de silencio. Estos tipos de silencios, los utilizan los protagonistas en contra de las voluntades reales –la del rey de Bohemia y la del rey de Hungría– que habían arreglado matrimonios de conveniencia. Para el triunfo de sus amores, Lisena, Sigismundo, Alberto y Leonora no vacilan pues en oponerse a sus reyes y a los intereses políticos de éstos. Incluso el infante Alberto, que había revelado a su padre, en la escena 7 del primer acto, su inclinación por Leonora, acaba por escoger el silencio frente a la firmeza paterna y real. En la escena 7 del segundo acto –contrapunto de la del primer acto– él es quien orquesta toda la estratagema y engaña a su padre y rey: le declara que, finalmente, Sigismundo y Leonora se quieren, y que ésta se parece mucho a Lisena. Notamos que aquí el silencio y la mentira se entrecruzan, hasta asimilarse: la burla pasa a ser, entonces, una de las consecuencias del callar. Para los protagonistas, se trata de un auxilio seguro –aunque sea provisional–, de una estrategia sutil para oponerse al poder político hasta el cumplimiento de sus voluntades amorosas. Sin embargo, dicha forma de silencio no pone nunca realmente en tela de juicio el poder político: a eso no tiende un texto cómico, y no es tampoco el propósito de una comedia palatina en la que, al final, revelan abiertamente los personajes lo que habían callado momentáneamente por necesidad.

Así que, ya utilizado por el mismo rey, o ya empleado por los que intentan influir sobre su decisión, Tirso parece presentar el silencio sobre todo como un recurso, asemejado en el primer caso a una forma de cordura, y en el segundo caso a un tipo de prudencia y de estrategia frente al poder vigente.

No pasa exactamente lo mismo en el mundo social y familiar. No ignoramos, desde luego, que la relación de un personaje con la sociedad se distingue de su relación con la familia. Sin embargo, dentro de esas dos esferas distintas, hallamos problemáticas idénticas del silencio.

Al igual que en el caso del vasallo ante el príncipe, el callar puede primero expresar el acatamiento a una autoridad, muchas veces a la autoridad paterna. Se trata aquí de un respeto total del decoro, en el primer sentido de la palabra: el personaje se porta en conformidad con su condición y su estatuto dramático. Así, es lógico que una noble doncella se someta a la voluntad paterna; en esa medida, el silencio puede servir para expresar esa aceptación. En *El Vergonzoso en palacio*, cuando el duque de Avero entera a Madalena, su hija, de que quiere desposarla con el conde de Vasconcelos, ella responde:

Mi voluntad es de cera;
 vuexcelencia en ella imprima
 el sello que más le cuadre,
 porque en mí sólo ha de haber
 callar con obedecer
 (*El vergonzoso en palacio*, A. I, vv. 938-942).

Encontramos una escena relativamente similar al principio del segundo acto del *Celoso prudente*, cuando el rey anuncia la unión de Diana con Sancho, en presencia de ambos. De inmediato, Sancho le agradece el favor pero también expresa sus temores: Diana es mucho más joven que él y, por consiguiente, podría negarse a ese matrimonio impuesto. El padre, Fisberto, toma entonces la palabra para aplacar esas dudas. Mientras tanto, Diana sigue silenciosa, esperando que hable su padre. Después del parlamento paterno, sólo añadirá algunas palabras⁷. Como en el caso anterior, el silencio sirve para significar la aceptación obediente de la joven ante el casamiento. Pero aquí se manifiesta de un modo aún menos absoluto: Diana no calla, habla más que Madalena; sin embargo, concentra todo lo que quiere decir en un parlamento tan breve como denso. Muchas veces, así es cómo aparece el silencio de un personaje en el texto teatral: bajo esa forma de comunicación mínima o medio explícita.

48

Desde el principio del segundo acto del *Celoso prudente*, Sancho es, pues, el esposo de Diana. De inmediato, las palabras de Sigismundo le dan fuertes sospechas que se convierten en celos a partir de la escena 8, y no sin motivo: Diana, no hay que olvidarlo, finge ser la mujer de quien Sigismundo se ha enamorado desde el primer acto, y hasta el desenredo el mismo príncipe fingirá seguir requiebrándola, aun después del casamiento con Sancho; incluso Lisena toma la identidad –falsa– de Diana, cuando se dirige a Sigismundo, durante la cita nocturna que ocurre casi al final del acto segundo. De modo que Sancho va averiguando sus sospechas, y acaba en el tercer acto por preguntarse cómo matar secretamente a su esposa. Al oír semejantes resoluciones, Diana se pone en seguida a hablar a su marido para clamar su inocencia. Pero Sancho aparta el problema y finge no tener nada que reprocharle a su esposa. Frente a esa actitud, ella se conforma con guardar silencio:

⁷ Habló mi padre por mí
 como mi padre en efeto.
 En su gusto comprometo
 todo el del alma que os di,
 rindiendo al Rey, mi señor,
 las gracias de haberme honrado...
 (*El celoso prudente*, A. II, esc. 1, pp. 1246b-1247a).

Ni se dio por agraviado,
ni satisfacciones quiso.
Callaré, pues él lo hace...
(*El celoso prudente*, A. III, esc. 8, p. 1269a).

¿Se trataría aquí de un fenómeno particular de encadenamiento en el que el silencio genera una vez más el silencio, y va encerrando poco a poco a los personajes en una situación de incomunicación?⁸ No, de ningún modo, ya que la revelación es únicamente aplazada por el dramaturgo; en ese drama tirsiano, la incomunicación no es sino pasajera, además de ser limitada, pues sólo atañe a la relación de los dos esposos. Aquí se trata sencillamente de la aceptación sometida de la dama noble ante las palabras de su marido.

Sin embargo, parecidos ejemplos de silencio –acatamiento a la autoridad de un padre o de un esposo– son bastante escasos en nuestras cuatro comedias palatinas. Mucho más frecuentes son los casos en que el silencio se vincula directamente a la defensa del honor; el callar aparece como un recurso sistemático que impide la publicación de la deshonra. Dentro de esa categoría, volvemos a hallar el silencio por omisión, que sirve para ocultar un hecho. En *El vergonzoso en palacio*, Madalena no descubre a nadie su amor por Mireno. Ante su padre, Tirso nos la muestra ocultando sus sentimientos: ella va a intentar cumplir con sus deseos contra la voluntad de ese padre que no puede sino oponerse a la deshonra de un casamiento desigual. Esperará el final para dejar de callar, y Tirso juega entonces con ironía sobre otro tipo de silencio, el que debería proceder del pudor femenino:

Aunque el recato
de la mujeril vergüenza
cerrarme intente los labios,
digo, señor, que ya estoy
casada
(*El vergonzoso en palacio*, A. III, vv. 1530-1534).

De ahí que el silencio-disimulación sea el remedio principal de la protagonista de la comedia palatina, cuando tiene que someterse a un casamiento impuesto al que se niega, y cuando sus intentos para liberarse ponen en peligro su honor.

⁸ Nos referimos al trabajo de Ángel María García Gómez, “Incomunicación en la dramaturgia calderoniana”, publicado en *Hacia Calderón, Octavo coloquio anglogermánico* (Bochum, 1987), Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1988, pp. 13-29. En ese texto, García Gómez analiza lo que es, a su parecer, una característica y un rasgo esencial del teatro calderoniano, o sea el mecanismo según el cual el silencio va invadiendo todo el drama, empezando primero por filtrarse dentro de las relaciones entre los personajes e imposibilitando luego totalmente la comunicación.

Hallamos ese mismo esquema, más exacerbado, en *El celoso prudente*. Desde el principio, frente a las preguntas de Diana, su hermana mayor, que acaba de encontrarla en el jardín, de noche, con un billete en la mano, Lisena se empeña en no decir nada de sus aventuras amorosas. Más tarde, metida Diana en el secreto, las dos hermanas eligen un silencio cómplice frente a la ira paterna: se niegan a confesar la identidad del hombre a quien vio el padre escapándose del jardín. Una vez más, el callar se relaciona con la situación de la deshonra. Luego interviene la estrategia de la disimulación: Diana se substituye a Lisena, o sea que toma la identidad de la doncella requebrada por el príncipe Sigismundo. Calla la verdad a fin de proteger el honor de Lisena y el amor de ésta por el príncipe de Bohemia. Frente al padre, el silencio sirve para preservar, pues, la integridad de un personaje⁹. A la vez omisión y disimulación, el callar tiene, en ese caso, la función de hacer todavía posible el matrimonio de Lisena con Sigismundo.

Silencio y honor están pues estrechamente vinculados, hasta tal punto que callarse se asimila verdaderamente a un tipo de prudencia. Así es como un personaje, para no descubrirse, va a censurar sus sentimientos ante otro que podría oponerse a sus intentos. Entonces, podrá callar lo que experimenta frente a los demás y, a un tiempo, decirlo para sus adentros, valiéndose del procedimiento del aparte, que constituye pues un tipo de silencio relativo. Así, cuando el duque le anuncia a Madalena, en el acto segundo del *Vergonzoso en palacio*, que ya está dado el cargo de secretario con que ella quería favorecer a Mireno, la doncella no puede sino expresar su gran decepción; sin embargo, lo hace mediante el aparte para que no pueda oírla su padre.

Suma expresión de una estrategia de la prudencia, el silencio acaba incluso por ser la característica del honor, como lo dice Sancho en la escena 11 del segundo acto del *Celoso prudente*:

Honor, hacer, y callar.
 El silencio sabe obrar;
 indicios he visto llanos;
 si a pensamientos livianos
 obras aplica en mi mengua
 Diana, calle la lengua,
 porque el honor todo es manos
 (A. II, esc. 11, p. 1256b).

⁹ Se trata de un mecanismo que Sebastián Neumeister ha estudiado para el teatro de Calderón. Véase su comunicación: "Saber y callar. Apuntes para una socio-patología del Siglo de Oro", *Actas del coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Max Niemeyer Verlag, Tubinga, 1982, pp. 219-228.

Pero, en realidad, Sancho no tiene prueba decisiva de la traición de su esposa, y por eso prefiere esperar y callarse. Una vez más el silencio aparece como un remedio momentáneo utilizado por un personaje de la comedia tirsiana para no publicar una deshonra, tanto más cuanto que dicha deshonra no es cierta. Lo importante, de hecho, es que la ofensa y la venganza se queden secretas para todos, es decir tanto para la sociedad, ese “vulgo” del que Sancho no deja de hablar a lo largo de los dos últimos actos, como para la misma víctima: Diana. Frente al “vulgo”, Sancho elige el secreto y el silencio. Persuadido de la culpa de su mujer, al final del segundo acto, busca remedios para vengarse sin revelar a todos la afrenta. Su honor le obliga a condenar a Diana a muerte, pero nada deberá delatar la venganza:

Dadle la muerte. Mas ¿cómo?
Si ve el vulgo mi venganza,
y estando hasta aquí secreto
mi agravio...
[...]
en público siempre queda
la señal donde hubo mancha.
Secretos, buscad remedios;
discurrid, industria honrada;
no sepa de mí ninguno
cosa con que me dé en cara
(*El celoso prudente*, A. II, esc. 18, p. 1261b)¹⁰.

51

El callar pasa a ser entonces el remedio para ocultar la venganza ante todos los que rodean a Sancho. Ese público indeseable le obsesiona cada vez más, como lo muestra su nueva interrogación acerca de la posibilidad de borrar la culpa¹¹. El silencio es pues una necesidad urgente, un imperativo, una elección deliberada.

¹⁰ El silencio permite callar la ofensa, de tal modo que se asemeja al honor, a la cordura y a la prudencia. Véase al respecto lo que dice Sancho, mediante un aparte para que no lo oiga Diana :

Disimulad, cuerdo honor;
vamos, discreta venganza:
sin lengua os ha menester,
porque el prudente hace y calla
(*El celoso prudente*, A. II, esc. 21, p. 1263b).

¹¹ Mas ¿qué sangre habrá que pueda

lavarla, si la divulgo,
y en los archivos del vulgo
inmortal la mancha queda?
(*El celoso prudente*, A. III, esc. 7, p. 1268b).

Hasta los medios utilizados para vengarse, los va a escoger por sus aspectos más o menos silenciosos. Para matar a Diana, Sancho vacila entre el ahogamiento y el incendio,

porque el agua, [...]
que mudos los peces cría,
no lo había de hablar;
ni el fuego, que esteriliza
cuanto llega a su poder,
diera lengua a la mujer,
esparciéndola en ceniza
(*El celoso prudente*, A. III, esc. 7, p. 1268b).

Por consiguiente, se trata de callar para evitar la deshonra, tanto pública como privada¹²; pública, ya que Sancho no quiere divulgar la ofensa; privada, porque al vengarse, vuelve a encontrar su honor personal. Numerosos símbolos, al nivel del lenguaje, traducen esa función del silencio. A partir del tópico que identifica el honor agraviado a una enfermedad, el silencio se convierte en el antídoto que el personaje debe recetarse, aunque el dolor que sufre le haga gritar:

52

Apliquemos medicinas.
Lo primero, pues, que os mando,
honor, es guardar la boca:
que no sana el desreglado.
La diëta es el remedio
más eficaz y ordinario:
guardad, honor, pues, diëta
de silencio cuerdo y santo
(*El celoso prudente*, A. III, esc. 15, p. 1275 a y b)¹³.

¹² Véase Sebastián Neumeister, *art. cit.*, pp. 221-223.

¹³ Muchas veces aparece también el símbolo del candado:

no en balde el cuerdo silencio

tiene en la boca un candado

(*El celoso prudente*, A. III, esc. 15, p. 1275 a),

o la figura de la cigüeña, imagen de la prudencia:

que a la cigüeña han pintado

por símbolo del prudente

los que sin lengua la hallaron

Frente a la sociedad que siempre amenaza al honor, Tirso parece mostrar que el silencio puede ser una estrategia necesaria para los personajes, lo que nos remite a los numerosos tópicos que asimilan silencio y cordura¹⁴.

En *El celoso prudente*, Sancho viene a ser la ilustración perfecta del buen uso del silencio, manifestación de su cordura¹⁵:

[Ap.] Honra mía, dadme albricias;
que si lo que escucho es cierto,
yo haré a mi silencio sabio
de jaspe y marfil un templo
(A. III, esc. 19, p. 1278b).

De tal modo que, al final, una vez convencido de la inocencia de Diana, puede sacar la lección de su experiencia ejemplar:

[Ap.] El celoso como yo
calle y averigüe cuerdo
sospechas, mil veces falsas,
como las mías salieron;
y si fueren verdad, cobre
satisfacción con secreto;
que la pública da causas
al vulgo, siempre parlero.
Don Sancho soy ; si he callado
a vuestro gusto, por esto
al buen callar llaman Sancho¹⁶:
en mí tenéis el ejemplo
(*El celoso prudente*, A. III, esc. 19, p. 1279b).

53

(*El celoso prudente*, A. III, esc. 15, p. 1276 a).

En cuanto a la espada, representa frecuentemente la venganza silenciosa. Hallamos un ejemplo de esa imagen en el primer acto del *Vergonzoso en palacio*, vv. 13-15:

De lengua al agraviado caballero
ha de servir la espada, no la pluma,
que muda dice a voces vuestra mengua.

¹⁴ Véanse dos artículos de Aurora Egido: "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia", *Bulletin Hispanique*, 88 (n^{os} 1-2, 1986), pp. 93-120; "El Criticón y la retórica del silencio", *El mundo de Gracián*, Actas del coloquio internacional (Berlín, 1988), Colloquium Verlag, Berlín, 1991, pp. 13-30.

¹⁵ Escribe Serge Maurel sobre el tema: "La conduite de don Sancho se révèle fort heureuse, puisqu'elle permet d'éviter le drame, tout en offrant à cet homme d'honneur la satisfaction la plus complète de ses exigences" (*op. cit.*, p. 439).

¹⁶ Es este refrán el subtítulo de la comedia.

A fin de cuentas, ese silencio defensivo puesto al servicio del honor aparece como un valor positivo, particularmente cuando ese honor se encuentra amenazado, en el plano social y familiar, por los proyectos amorosos de los protagonistas.

¿Mantiénese esta positividad del silencio en lo que a la relación amorosa se refiere? Para responder, hay que distinguir ante todo dos situaciones principales: por una parte, el silencio frente al mismo sentimiento amoroso; por otra parte, el silencio que se utiliza ante el ser amado.

En el primer caso, lo más evidente y lo más frecuente es la dificultad y hasta a veces la incapacidad del personaje enamorado de callar. Este tópico, que señalan Aurora Egido y Alan S. Trueblood en la obra de Cervantes¹⁷, está omnipresente en el teatro tirsiano: hasta tal punto que en nuestras cuatro comedias palatinas, constituye muchas veces el punto de partida de la trayectoria de algunos personajes.

Ya al principio del *Vergonzoso en palacio*, Tirso presenta el silencio y el amor como dos fenómenos incompatibles: el personaje enamorado no puede callar, cualquiera que sea su origen social. Del hombre que tenía que matar al conde de Estremoz, para vengar a Ruy Lorenzo, se nos dice:

54

[...] mas amaba, que es quien ama
pródigo de su hacienda y de su secreto
(*El vergonzoso en palacio*, A. I, vv. 129-130).

Un poco más lejos, Serafina compara al amor con un “niño... hablador”: este carácter locuaz e infantil del amor no puede sino oponerse a la discreción y al silencio. De suerte que nace en el personaje una sensación de sufrimiento. El amor le impele a hablar, pero tiene que guardar silencio por respetar el decoro; de ahí proceden sus tormentos y su dolor, que la metáfora de la enfermedad puede traducir, como muestra ese monólogo de Madalena:

Con razón se llama amor
enfermedad y locura;
pues siempre el que ama procura,
como enfermo, lo peor.
[...]

¹⁷ Véase el artículo de Aurora Egido, “Los silencios del *Persiles*”, *Homenaje a Andrés Murillo*, University of Southern California, pp. 21-46 y también, de Alan S. Trueblood, “El silencio en el *Quijote*”, *Letter and spirit in hispanic writers. Renaissance to civil war: selected essays*, Tamesis Books, London, 1986, pp. 45-64.

Los encendidos carbones
 tragó Porcia, y murió luego;
 ¿qué haré yo, tragando el fuego,
 por callar, de mis pasiones?
 [...] mujer y callar
 son cosas incompatibles
 (*El vergonzoso en palacio*, A. II, vv. 627-630; 637-640;
 645-646).

Por un lado la pasión amorosa es demasiado violenta para silenciarla, y por otro lado la misma naturaleza femenina se opone al callar. Ese silencio doloroso, típicamente femenino –más que otros personajes, la doncella está sometida a la ley opresora del silencio porque debe conformarse con el decoro particularmente riguroso de su condición– se encuentra también en *El castigo del penséque*, en el personaje de la condesa Diana y en su vasalla y rival Clavela. Para ellas, el silencio amoroso equivale a un enclaustramiento, hasta a una prisión de la que no pueden salir, y, sin embargo, en la que no pueden quedar¹⁸.

Frente al ser amado, el callar le permite ante todo al personaje conservar el honor, o sea la decencia. Tiene entonces una función análoga a la que desempeñaba en el mundo social y familiar, ya que impide la divulgación de lo que podría poner en tela de juicio la honra de un personaje. Éste se rebela contra su propio sentimiento amoroso e intenta silenciarlo, para que el ser amado no pueda percibirlo:

MADALENA Teneos,
 desenfrenados deseos,
 si no os queréis despeñar:
 ¿así vais a publicar
 vuestra afrenta? La vergüenza
 mi loco apetito venza;

55

¹⁸ En *El castigo del penséque*, al principio del acto segundo, Diana intenta primero reprimir su pasión naciente por Rodrigo: la vergüenza, la prudencia, la decencia le mandan que se calle. Pero en vano; no se puede encerrar el amor (esc. 2, p. 693a):

Mucho, Amor, manifestáis
 mi fuego; pues sois su centro,
 alma, amad puertas adentro.
 ¿Para qué lo pregonáis?
 Pero sois fuego que apura
 verdades contra el sosiego
 y diréis que nunca el fuego
 supo profesar clausura.

que, si es locura admitillo
dentro del alma, el decillo
es locura o desvergüenza
(*El vergonzoso en palacio*, A. II, vv. 52-60).

Por lo demás, está muy claro para Madalena que:

[...] la honrada calla
y la otra dice su mal
(A. II, vv. 99-100).

No por casualidad proceden todos estos ejemplos del discurso de personajes femeninos: callar su amor ante el ser amado es un deber constante para el personaje femenino, más obligado que otros a acatar el decoro. El aparte le ofrece entonces una posibilidad de conseguirlo. A través de ese desahogo, puede exteriorizar su pasión –palabra prohibida–, lo que desempeña un papel compensatorio. Así el aparte constituye una confesión sin peligro, ya que no la oye el ser amado.

Sin embargo en el personaje femenino sabrá traducirse lo que oculta ese silencio verbal –que le impone la norma y que él se impone a sí mismo– a través de otros modos de expresión¹⁹. Asistimos entonces a la creación de diversos lenguajes silenciosos –no verbales– que tienden todos a revelar el sentimiento amoroso sin hacer peligrar, no obstante, la decencia y el honor, ni sobrepasar los límites del pudor propio de la naturaleza femenina. Lo que aparece primero, en las cuatro comedias escogidas, es el lenguaje de los ojos: la mirada emite un sinnúmero de signos, señales de un amor que no se declara nunca verbalmente. Pero existen otras modalidades. Madalena, en *El vergonzoso en palacio*, nos ofrece un amplio inventario de cómo manifestar sus sentimientos: primero, mediante un favor, haciendo a Mireno secretario; luego, gracias al lenguaje del cuerpo, fingiendo caer muy cerca del mozo, pretexto que alega para tomar su mano; y mediante también otros procedimientos como las frases enigmáticas o equívocas, los mensajes escritos, etcétera²⁰...

¹⁹ En *El vergonzoso en palacio*, Madalena declara (A. II, vv. 107-112):

pero las llamas tiranas
del amor, es cosa cierta
que, en cerrándolas la puerta,
se salen por las ventanas;
cuando les cierran la boca,
por los ojos se saldrán.

²⁰ Véase también, para estos dos últimos procedimientos, lo que hace la condesa Diana del Cas-

Hasta ahora, hemos caracterizado un tipo de silencio específico de la condición femenina. ¿No existe otra forma de silencio amoroso propia del protagonista masculino? Ya podemos decir que las causas de ese silencio no proceden del decoro sino más bien de lo que podría llamarse un sentimiento de temor y de vergüenza. Tirso nos ofrece el ejemplo más perfecto con Mireno, llamado precisamente “el vergonzoso”. Según Tarso, el gracioso, el silencio amoroso de su amo no es sino debilidad, pasividad casi femenina, inacción que le conducirá forzosamente al fracaso. Pero escuchemos la justificación de Mireno frente a su criado:

y entre esperanza y temor,
como ya, Brito, me abraso,
llego a hablalla, tengo el paso;
tira el miedo, impele amor,
y cuando más me provoca
y hablalla el alma comienza,
enojada la vergüenza
llega y tápame la boca
(*El vergonzoso en palacio*, A. III, vv. 333-340).

Con todo, confiesa poco después, en el verso 366: “que amor que es mudo no es cuerdo”.

Mireno se niega a romper su silencio amoroso porque la verdad le asusta y prefiere más bien la ilusión de un amor inseguro. Así convierte su timidez en un callar prudente, que le impide decir sinrazones y arriesgar algo frente al ser amado. Como lo subraya Neumeister en su artículo²¹, desde un enfoque sicoanalítico, el silencio constituye un modo de negar, de esquivar un problema. En el tea-

57

tigo del penséque. Para declararse, acaba por escoger, en el acto tercero (esc. 14, p. 714a), el lenguaje escrito:

Pintaba cierto discreto,
retratando a la vergüenza,
un billete que comienza
a descubrir su secreto...

Elige pues ese tipo de expresión por su carácter púdico, y también por la dimensión de mensaje secreto que va a poder conferirle. Por lo demás, tal subterfugio le permite no decir abiertamente el nombre del destinatario del billete. Así se añade un silencio por omisión, que después dará paso a un lenguaje enigmático. Notamos de paso que el personaje femenino de *Quien calla, otorga* que corresponde a la Diana del *Castigo del penséque*, o sea la marquesa Aurora, empieza desde el primer acto a utilizar semejantes procedimientos, pero de un modo aún más exacerbado, ya que son billetes anónimos los que dirige a Rodrigo.

²¹ Sebastián Neumeister, *art. cit.*, p. 225.

tro tirsiano, en lo que a la relación amorosa se refiere, y en el caso del personaje masculino, ese silencio acaba revelándose como un error, una forma de cobardía: cobra una dimensión negativa, y provoca el fracaso total de Rodrigo en *El castigo del penséque* –pues el protagonista no logra afirmar su palabra amorosa. Esa problemática se desarrolla también en *Quien calla, otorga* con el personaje de Ascanio cuya declaración amorosa en favor de Narcisa está siempre aplazada hasta el final.

Entre las presiones impuestas por el silencio amoroso, queda un último aspecto: la estrategia de la disimulación. Estructura en la omisión de un hecho y constituye un procedimiento frecuentemente utilizado por un personaje enamorado para conseguir sus fines. En la mayor parte de los casos, este último calla su verdadera identidad y toma la de otro personaje a fin de ponerse en contacto con el ser amado.

Así, desde el segundo acto del *Vergonzoso en palacio*, Antonio, conde de Penela, se hace secretario del duque de Averó y pasa por alto su identidad, porque quiere a Serafina, la hermana de Madalena. Llevará a cabo esa estrategia de la disimulación hasta el final del tercer acto, cuando finja ser don Dionís de Portugal para obtener el amor de la que le había menospreciado hasta entonces.

Parecidamente, desde el principio del *Castigo del penséque*, Rodrigo calla su origen español y se hace pasar por Otón, su doble, porque se enamoró de Clavela. El proceso se repite con el primer pretendiente de la condesa, o sea Casimiro, que se hace mensajero de sí mismo para declararse a Diana.

En *Quien calla, otorga*, el conde Carlos, enamorado de la marquesa Aurora, se hace pasar por un criado a fin de ofrecerle sus servicios. Hecho mayordomo, bajo el nombre de Ludovico, intenta averiguar que Aurora no tiene otro pretendiente. Del mismo modo, el marqués Ascanio calla su identidad, para convertirse en el secretario de la dama a quien quiere: Narcisa, la hermana de Aurora. La verdadera identidad es pues el objeto del silencio, lo que tiende a facilitar la conquista del ser amado o la información que sobre él se busca.

Esa estrategia, no la utilizan sólo los pretendientes, sino también las protagonistas femeninas. Durante una larga secuencia nocturna, en el segundo acto del *Castigo del penséque*, la condesa Diana y Clavela se hacen pasar sucesivamente una por otra, con el fin de saber a cuál de las dos prefiere Rodrigo. Y empiezan primero por callar su identidad, ayudadas por la oscuridad, para engañar al noble español. Parecidamente, en *Quien calla, otorga*, la marquesa Aurora, cada vez que tiene que declarar su amor a Rodrigo, se transforma en una dama misteriosa, que no dice nunca su nombre.

Este tipo de silencio por no revelación de una identidad y por disimulación constituye pues una estrategia provisoria cuya función es permitir, una vez más, la declaración o la conquista amorosa. Para la dama, es un modo más para hablar sin sobrepasar los límites del decoro; para el pretendiente, es la primera posibili-

dad de enfrentarse directa e indirectamente con la mujer querida, una vez resueltas las vacilaciones inherentes a la aceptación del amor. Pero antes de esa etapa, el personaje tiene que confrontarse consigo mismo.

Como raíz de una de las formas del silencio amoroso –el silencio masculino– hemos destacado un sentimiento de miedo. Miedo que, antes de paralizar una palabra amorosa finalmente decidida, nace de una falta de confianza en sí de parte del personaje. Éste, sea un sencillo caballero, como Rodrigo, o sea un joven pastor, como Mireno, se halla confrontado con el amor de una condesa –Diana de Oberisel– o con la inclinación de una hija de duque –Madalena. De ahí que, de pronto, tenga sensación de vértigo, acrecentada por la novedad de su situación y el sentimiento de su inferioridad. No deja entonces de cuestionar su valor y sus méritos; se persuade de que no es digno del amor de su dama y de que no tiene nada que esperar frente a los demás pretendientes de condición superior. Se prohíbe a sí mismo pensar que su amor es posible e impone silencio a sus aspiraciones:

Mireno Vergüenza, sufrí y callá;
 basta ya, atrevidos vuelos,
 vuestra ambición, si a los cielos
 mi desatino os subió;
 que llevo la estatua yo
 del conde de Vasconcelos²²
 (*El vergonzoso en palacio*, A. II, vv. 1179-1184).

59

Por eso, cuando alguien le habla del conde de Vasconcelos, Mireno pierde su confianza en sí, y lo mismo pasa con Rodrigo, frente al conde Casimiro. Pero el miedo no provoca sólo una renuncia del personaje a sus pretensiones, sino que afecta, más hondamente, su capacidad de imaginar el amor: negándose a creer en lo que él mismo dice, el personaje silencia lo que considera como locas lucubraciones. Al principio del acto segundo del *Vergonzoso en palacio*, después de la escena en que Madalena hace a Mireno secretario, éste se interroga largamente sobre el sentido de esa actitud. ¿Delataría tal favor que Madalena se enamoró de él?

por el balcón de sus ojos,
¿no he visto su voluntad?
Amor me tiene. –Callad,
lengua loca; que es error

²² En esos dos últimos versos, Mireno hasta se humilla, identificándose con el burro de la fábula de Esopo, que creyó que le aclamaba el público, mientras llevaba en el lomo un ídolo. Aquí, desengañado, Mireno se condena a llevar la estatua de su rival, el conde de Vasconcelos.

imaginar que el favor
que de su nobleza nace,
y generosa me hace,
está fundado en amor
(A. II, vv. 271-278)²³.

En realidad, es la función de representación lo que se rechaza aquí; el lenguaje es ya una materialización de lo dicho: decir que Madalena está enamorada de él significa para Mireno que lo admite como un hecho existente o, por lo menos, que acepta esa posibilidad. Al contrario, el silencio es negación: le permite de nuevo negar lo que apenas puede concebir.

Sancho, en *El celoso prudente*, tiene también una reacción idéntica, aunque vinculada a otro tema, el del honor —pero en ambos casos, se trata de ese tipo de silencio que interviene dentro de la relación del personaje consigo mismo. Cuando espía al rey y a Sigismundo (A. II, esc. 8), Sancho se entera de la cita nocturna en el jardín, con que empezó la comedia. Luego encuentra la prueba de la culpabilidad de Diana: el billete amoroso del príncipe. De pronto, las dudas le asaltan; Tirso nos muestra entonces que Sancho necesita un monólogo entero para intentar comprender lo que pudo acontecer, aquella noche, en el jardín, entre Sigismundo y Diana:

60

él, amante; ella, mujer,
y conformados los dos...
Honra, sospechadlo vos,
que yo no os oso ofender.
En el jardín, ¿no se vieron?
Luego ¿es cierto...? Calla, lengua,
que publicarán mi mengua
las paredes que te oyeron.
¡Ay Cielos! Si allí estuvieron...
y el Príncipe gozar pudo...
Al pronunciar esto, un ñudo

²³ Tirso nos ofrece un ejemplo casi similar en el tercer acto del *Castigo del penséque*: Diana acaba de dictar a Rodrigo un billete amoroso sin decirle claramente quién es el destinatario. Una vez solo, Rodrigo está para deducir que Diana le quiere —y que ella desdén al conde Casimiro— pero finalmente concluye (esc. 15, p. 716b):

¡Pues qué! ¿Diré que soy dino
de gozalla yo? ¡Ay de mí!
Que aquí la sentencia oí
de mi arrogante interés.

Y ahuyenta su primera hipótesis.

de mi garganta es cordel;
mas dígalos este papel,
que da fácil y habla mudo
(*El celoso prudente*, A. II, esc. 11, pp. 1255b-1256a).

Ya se ve desde el principio, negándose a formular lo que pondría en duda la inocencia de Diana, Sancho prefiere conceder la palabra a su honor, a fin de no implicarse en tales declaraciones. En dos ocasiones trata de imaginar la escena del jardín, pero ambas veces pone término a sus pensamientos, asaltado por la ira o la emoción. El silencio le permite pues aniquilar el problema, o por lo menos callar lo que no se atreve a concebir, evitando palabras que darían una realidad excesiva a lo que no puede aceptar.

Así, podemos decir que el lenguaje está despojado de su función de representación y de materialización. Cuando el personaje se refugia en el silencio, Tirso muestra que ése se niega a correr el riesgo implicado por la toma de la palabra²⁴. El lenguaje supone una responsabilidad y un riesgo, una inversión que él no quiere asumir. Callándose, se protege a sí mismo. Bien se trata, pues, de un silencio para sí, a la vez prudencia y egoísmo del personaje que prefiere preservarse, antes que darse al otro, mediante la revelación de sus sentimientos amorosos. No obstante, las más de las veces, Tirso nos presenta ese silencio para sí como una etapa en el itinerario del personaje, etapa que debe sobrepasar para vencer sus temores y probar su valor.

61

*

Distinguimos varios tipos de silencios en las cuatro comedias seleccionadas con sendos campos de predilección. El género palatino no hace sino tratar superficialmente del mundo del poder: apenas si Tirso lo alude, y sólo en *El celoso prudente* y *El vergonzoso en palacio*. Se trata probablemente de evitar ese tema, en la medida en que constituye más bien una de las preocupaciones centrales de la tragedia.

²⁴ Véase el ejemplo de Mireno, al principio del tercer acto del *Vergonzoso en palacio*. Frente a su criado que le reprocha su comportamiento de amante demasiado silencioso, contesta:

pero si por hablar pierdo
lo que callando poseo,

.....
¿no es mucho más acertado,
aunque la lengua sea muda
gozar un amor en duda,
que un desdén averiguado?

(vv. 367-368 y 377-380)

En cambio, Tirso da mucha más importancia al mundo social y familiar, aunque lo limite, principalmente, a las dos mismas comedias. Ese aspecto constituye, por lo demás, una de las especificidades del *Celoso prudente*, comedia que, precisamente, entre las cuatro escogidas, más cercana se encuentra al género trágico.

Queda que el tema prevaleciente en el género palatino es el del amor. Más particularmente en *El castigo del penséque* y *Quien calla, otorga*, Tirso nos presenta un universo protegido, que no sufre el peso de la política y que no conoce las amenazas sociales del honor —porque sus dos enredos se desarrollan en un mundo *privado*, doméstico. El trato con el ser amado, así como la relación consigo mismo que conlleva, son, pues, el campo de exploración de esas dos comedias, y suscitan formas específicas del silencio cuyas características principales tratamos de esbozar.

En conjunto, parece que Tirso nos proporciona una visión positiva del silencio: las más de las veces, callar es una etapa en el itinerario del personaje, una especie de iniciación durante la que adquiere el dominio del lenguaje; por otra parte, el silencio no genera nunca la incomunicación total, lo que puede servir para medir la diferencia entre el universo tirsiano y el mundo calderoniano.